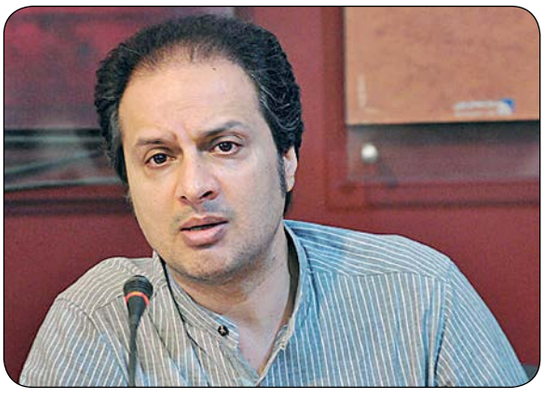
گفت‌وگو با سعید رحمانی، فیلمنامه‌نویس

نقش نویسنده بیشتر از کارگردان است



سعید رحمانی، فیلمنامه‌نویس شاخص تلویزیون کارهای ماندگاری در این حوزه به جا گذاشته و در کنار نوشتن، تدریس و پژوهش نیز می‌کند. او مدرس دروس تخصصی در مقطع کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی است. وی همچنین فیلمنامه‌نویسی را در مؤسسات معتبر آموزش می‌دهد. رحمانی تنها برگزارکننده کارگاه‌های آموزشی رسمی سریال‌نویسی در ایران است و سابقه عضویت در دپارتمان فیلمنامه در مدرسه ملی سینمای ایران را دارد. رحمانی از سال ۸۳ عضو کانون فیلمنامه‌نویسان سینمای ایران و سه دوره عضو شورای مرکزی کانون فیلمنامه‌نویسان سینمای ایران و همچنین عضو هیات مدیره انجمن صنفی فیلمنامه‌نویسان سینمای ایران بوده است. در کارنامه او نگارش نزدیک به ۳۰ سریال، سینمایی و تله فیلم به چشم می‌خورند که برخی از آنها عبارتند از: گمگشته، دریایی‌ها، سایه آفتاب، رسم عاشقی، معما، وفا، همراز و سی‌امین روز. با رحمانی در باره نوشتن فیلمنامه در تلویزیون گفت‌وگویی انجام داده‌ایم.

احمد محمد اسماعیلی

با توجه به تجربیات شما در سینما و تلویزیون، نوشتن در این دو حوزه چه تفاوت‌هایی دارد؟ آیا این تفاوت در تکنیک‌های نوشتن است؟

اصول اولیه و بنیادی برپا کننده ساختار روایی در هر دو یکسان است. آنچه در این دو نوع فرق دارد تکنیک‌های بسط و گسترش ایده و همچنین معماری روایت است.

نویسنده باید در سینما در یک زمان حدودا یک ساعت و نیمه داستان خودش را برپا کرده و به سرانجام برساند و روایتش را کامل کند. اما در فیلمنامه سریال، این زمان نمایشی به چند ساعت گسترش پیدا می‌کند. آیا علت اصلی تفاوت میان این دو نوع فیلمنامه همین است؟

نوشتن فیلمنامه برای سریال، کاری به مرتب دشوارتر از نوشتن فیلمنامه برای سینماست. توسعه داستانی و طراحی خط روایت برای یک سریال، مرارت‌ها و چالش‌های بسیاری دارد که البته برای خالقش دوست‌داشتنی است. به شکل خلاصه باید گفت مهندسی ساختار و معماری روایت در سریال به مراتب دشوارتر و حتی پیچیده‌تر است.

دلیل این دشوار بودن چیست؟

از یک سو به علت طولانی بودن زمان و متعدد بودن اپیزودهاست. در یک فیلمنامه سینمایی، با ساختار کلاسیک، شاهد نقاط عطف محدودی هستیم؛ دو سه نقطه عطف در حالی که در سریالی مثلا با ۳۰ قسمت، فقط بر اساس پایان‌بندی هر قسمت، چیزی در حدود ۳۰ نقطه عطف داستانی نیازمندیم. نقاطی که مخاطب را تشنه قسمت بعدی نگه دارد و همچنین هارمونی جذابی از روایت را به نمایش بگذارد. در مرحله طراحی شخصیت و شخصیت‌پردازی نیز در سریال با توجه به تعدد شخصیت‌ها و همچنین روند شکل‌گیری و تغییر شخصیت‌ها، با کاری سخت، سنگین و به‌شدت چالش‌برانگیز روبه‌رو هستیم. اما از سوی دیگر، دشوار بودن فیلمنامه‌نویسی برای سریال به تعریف مخاطب در تلویزیون برمی‌گردد. تلویزیون رسانه‌ای مخاطب محور و در بحث آثار نمایشی، به‌شدت ژانر محور است و این حکم کلی است که باید به آن توجه داشت و نمی‌شود نفی‌اش کرد. البته به این معنی نیست که فیلم‌های سینمایی مخاطب محور نیست. نکته اینجاست که مخاطب سینما، براساس سلیقه و گرایشش، انتخاب می‌کند کدام فیلم را ببیند و به سراغ فیلم مورد علاقه‌اش می‌رود، اما در رسانه‌ای مثل تلویزیون این سریال است که در خانه به سراغ ما می‌آید! پس باید بسیار مراقب و مؤثر و دلبرانه عمل کند! البته ناگفته نماند در سینما، آثار و فیلم‌هایی با ساختار مدرن و هنری هم هست که مخاطب هدفش متفاوت از مخاطب عام است.

سینمایی که خط داستانی پر رنگی در آن وجود ندارد؟

البته سینمایی است که ساختار روایی دارد، ولی مؤلفه این ساختار روایی متفاوت از ساختار کلاسیک است. نمونه شاخص این نوع فیلم‌ها در میان آثاری که در گروه هنر و تجربه اکران می‌شود، قابل تعریف است. در سینما این پیش فرض می‌تواند وجود داشته باشد که فیلم مخاطب حداکثری داشته باشد، اما مقدم بر آن تمایل خالق اثر است به ارتباط گرفتن اثرش با مخاطبانی تعریف شده و به اصطلاح مخاطب هدف. اما در تلویزیون مخاطب حداکثری پیش‌فرضی جزمی است و نمی‌توان از آن عبور کرد. در تلویزیون شما باید توجه داشته باشید که ساختار فیلمنامه باید به گونه‌ای باشد که مخاطب را پای گیرنده نگه دارد. در تلویزیون شما فرصت تجربه کردن ندارید و باید ساختار اثرتان جذاب، قدرتمند و مسحور کننده و در عین حال برای مخاطب عام درست و قابل فهم باشد.

در تلویزیون هم در برخی سریال‌ها شاهد تجربه‌های نو هستیم. سریال بیمار استاندارد که دوسال قبل در ایام نوروز پخش شد چنین ساختاری داشت...

بله، در تلویزیون تمام راه‌ها به کارهای عامه‌پسند ختم نمی‌شود و تجربه کردن ساختارهای جدید هم وجود دارد. بی‌تردید کاری که در این حوزه موفق عمل کند می‌تواند راه را برای تجربه‌های متفاوت بعدی باز کند و اگر کار این‌گونه نباشد، یک اثر شکست خورده خواهد بود. در تلویزیون، از دست رفتن مخاطب عام است که شکست یک سریال را معنا می‌کند، در حالی که در سینما با از دست رفتن مخاطب عام ممکن است مخاطب خاص امتیازی ویژه برای فیلم قائل شود و عنوان شکست خورده به فیلم اطلاق نشود.

آیا کار شکست خورده در سینما و تلویزیون تفاوت‌های زیادی دارد؟

در سینما کار شکست خورده اثری است که نه مخاطب عام دارد و نه مخاطب خاص و به لحاظ ساختاری هم واجد ارزش‌های روایی مؤثر نباشد. اما در تلویزیون کار شکست خورده یعنی نداشتن مخاطب حداکثری و مخاطب عام. حتی ممکن است سریال ساختار بدیع و متفاوتی داشته باشد اما با ذائقه مخاطب عام جور نباشد. به هرحال شاخص‌های شکست برای یک سریال در تلویزیون بسیار ساده و بسیط است، بدون هیچ تبصره‌ای!

آیا برای نوشتن فیلمنامه در تلویزیون باید تمام رویکرد به استفاده از المان‌های عامه پسند معطوف باشد؟

نمی‌خواهم عنوان کنم باید فقط به کلیشه‌ها متکی باشد. اما باید متوجه باشیم مخاطب عام چه خوراک فرهنگی را در قاب کوچک تلویزیون نیاز دارد. ما شاهدیم در سال‌های اخیر با سریال‌های متنوع و قدرتمندی که عمدتا در سینمای آمریکا تولید شده‌اند، تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی روند روبه رشدی داشته است و در مقایسه با آثار سینمایی نقش موثرتری در پیشرفت تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی بازی کرده‌اند. سریال‌هایی تولید شده‌اند که فیلمنامه شان سر فصل‌های جدیدی را خلق کرده‌اند. سریال‌هایی مثل داستان ندیمه، دنیای غرب و داستان‌های تاج و تخت که در گلدن گلوب هم جوایز زیادی برده اند، نمونه شاخص چنین پیشرفت‌های تکنیکی در فیلمنامه‌نویسی است. در این نوع آثار در کنار استفاده از کلیشه‌ها و کهن‌الگوها و پیرنگ‌های جواب پس داده، شاهد مهندسی بدیعی در روایت هستیم که خیره‌کننده و در برخورد با هر دو مخاطب خاص و عام موفق است.

به چه دلیل کمتر نویسنده جوان و مستعدی از این طریق وارد فضای فیلمنامه‌نویسی حرفه‌ای شده است؟

فیلمنامه‌نویسی یک فن ـ هنر یا هنر ـ تکنیک است که بخش هنری‌اش ذاتی و خلاقه است، اما بخش تکنیکی‌اش قابل آموزش است. ویلیام فاکنر جمله معروفی دارد و می‌گوید «نویسندگی یعنی یک درصد خلاقیت و ۹۹ درصد عرق ریختن و تلاش کردن.» کسی که خلاقیت دارد و می‌رود تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی را می‌آموزد برای پیشرفت در کارش باید تلاش هم بکند. فیلمنامه‌نویسی کار بسیار دشواری است و مسیر طولانی را باید یک جوان برای تبدیل شدن به یک فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای طی کند. برخی جوان‌هایی که وارد آموزش فیلمنامه‌نویسی می‌شوند، عجول هستند و می‌خواهند یکشبه ره صد ساله را طی کنند. اما در عمل چنین اتفاقی نمی‌افتد و خیلی‌ها این مسیر را نیمه کاره رها می‌کنند: یک جوان باید در فرآیندی که متخصصان معتقدند حداقل هشت سال طول خواهد کشید، به یک فیلمنامه‌نویس خوب تبدیل بشود.

در سال‌های اخیر، فیلمنامه‌نویسانی در کنار کارگردان حضور دارند و نظر می‌دهند. آیا این مساله نشان از رشد میزان تاثیرگذاری فیلمنامه‌نویسان در سریال‌سازی دارد؟

این نوع عملکرد نتیجه نوع مناسبات و تعامل میان نویسنده و کارگردان و تیم تولید است. البته معتقدم این میزان حضور و بهتر بگویم تعامل و مفاهمه، می‌تواند بسیار مؤثر باشد و به نفع بهتر شدن کیفیت سریال عمل کند. زمانی که فیلمنامه‌نویس و کارگردان، مرز غیرقابل نفوذ بین یکدیگر را به سطحی منعطف از گفتمان و مفاهمه و تبادل‌نظر تبدیل کنند، بی‌تردید نتیجه بهتری از این همکار حاصل می‌شود که چیزی جز یک سریال خوب و موفق نیست. البته باید اضافه کنم این شکل از تعامل شاید بتواند ما را کمی به استانداردهای جهانی نزدیک کند. در همه جای دنیا، به‌ویژه سینمای آمریکا در عرصه سریال‌سازی به طراح و نویسنده سریال creator می‌گویند و نه به کارگردان. یعنی نقش طراح و نویسنده سریال بسیار بیش از کارگردان است و جایگاه خاص و منحصربه‌فردی دارد در حالی‌که متأسفانه این امر در ایران جا نیفتاده است. شاید اگر این جایگاه در تلویزیون هم به‌حق به نویسندگان سریال تعلق گیرد، شاهد رشد کیفی و رقابتی آثار سریالی باشیم.

شما با نوشتن پنج فیلمنامه برای سریال‌های ماه رمضان در این زمینه رکورددار هستید. چقدر به کار کردن در این عرصه علاقه دارید؟

سریال‌های ماه رمضان ویترین رسانه ملی است. ویترینی برای یک‌سال تولید و پخش آثار نمایشی. این زمان ویژه که برای مخاطبان نیز از اهمیت خاصی برخوردار است، برای نویسندگان نیز موقعیتی ارزشمند و مغتنم است تا بهترین خلاقیت و مؤثرترین روایت‌های خودشان را عرضه کنند. بی‌تردید من هم همیشه به آن اشتیاق دارم وامیدوارم باز هم امکان انجامش فراهم شود.